



Lessing's Theorie der Tragödie

mit Rücksicht

auf die Controverse über die

κάθαρσις τῶν παθημάτων.

Dargestellt

von

Dr. Otto Weddigen,

Lehrer an der Großherzoglichen Realschule I. O. zu Schwerin.

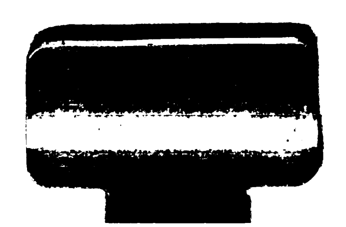
Berlin, 1876.

Haude- und Spener'sche Buchhandlung.

(F. Weidling.)

Dessauerstraße 31a.





Lessing's Theorie der Tragödie

mit Rücksicht

auf die Controverse über die

κάθαρσις τῶν παθημάτων.

Dargestellt

von

Dr. Otto Weddigen,

Lehrer an der Großherzoglichen Realschule I. O. zu Schwerin.



Berlin, 1876.

Haude- und Spener'sche Buchhandlung.

(F. Weidling.)

Dessauerstraße 34a.

46613



Vorwort.

Nachstehende Arbeit — die zum Theil schon im Jahre 1874, während des Verfassers Studienzeit in Bonn, vollendet wurde — beabsichtigt ein Doppeltes.

Es ist bekannt, daß Lessing seine dramaturgischen Ansichten nicht systematisch geordnet, sondern nur lose und zerstreut uns in seiner hamburgischen Dramaturgie überliefert hat.

Es erschien daher dem Verfasser nicht nur wünschenswerth, sondern auch unerläßlich, Lessing's kritische Erörterungen, soweit sie zunächst die Theorie der Tragödie betreffen, einmal vollständig zu sammeln, zu sichten und systematisch zu ordnen;*) insbesondere mit umfassender Berücksichtigung des bisher noch ungenügend ausgebeuteten Briefwechsels mit Nicolai und Mendelssohn, um auf diese Weise über manche Punkte Aufschlüsse ertheilen und Lessing's Ansichten gebührend würdigen zu können.

---

*) Die bisherigen Arbeiten ähnlicher Art: Danzel, in: Lessing, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1853; A. Schroer, Lessing's dramaturgische Ansichten. Progr. d. Realschule zu Hagen 1865; E. Gervais, Lessing's Kritik über die dramatische Poesie. Progr. des Gymnasiums zu Hohenstein 1871; J. Jacob, Ueber das Verhältniß der hamburg. Dramaturgie zur Poetik des Aristoteles. Progr. d. Gymnasiums zu Colberg 1872; sind keineswegs erschöpfend. Zu des Verfassers Bedauern muß er indeß hinzufügen, daß ihm die Schrift von E. Gotschlich: Lessing's Aristotelische Studien und der Einfluß derselben auf seine Werke; Berlin 1876, erst nach Vollendung seiner Arbeit zu Händen gekommen ist, dieselbe hat daher nicht mehr berücksichtigt werden können.

Anderseits aber hegt der Verfasser den Wunsch, eine Arbeit zu liefern, welche die Resultate der bisherigen gelehrten Forschungen in Bezug auf den Aristotelischen Ausdruck *κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων* möglichst berücksichtigt, und, wenn nothwendig, nach diesen Lessing's eigene Ansichten ergänzt und modificirt.

In einer weiteren Abhandlung, die sich indeß der vorliegenden anschließen soll, hofft der Verfasser auch die übrigen Forschungen berücksichtigen zu können, welche im Laufe der Zeit über Lessing's Entwickelung der Aristotelischen Principien von der Tragödie entstanden sind.

Schwerin i. M., im Herbst 1876.

Dr. Weddigen.

Inhaltsverzeichniß.

Wie in Lessing's Laokoon die Gesetze der bildenden Künste und der Poesie, insbesondere jedoch der epischen, den Gegenstand kritischer Erörterung und Untersuchung bilden, so in der Dramaturgie die Gesetze der dramatischen Poesie, vorzüglich die der Tragödie.

An Recensionen der in Hamburg — wohin Lessing zur Begründung eines deutschen Nationaltheaters berufen war — vom Jahre 1767—69 aufgeführten Stücke anknüpfend, ist Lessing bemüht, den Geist der Aristotelischen Poetik zu erfassen und nach diesen Regeln [1]) jene Erzeugnisse zu beurtheilen.

„Aber nicht war der Hauptzweck der Dramaturgie, wie die gewöhnliche Auffassung ist, den französischen Einfluß auf das deutsche Theater zu vernichten; man ersieht dies schon leicht daraus, wie Lessing im Anfange derselben, im guten Glauben, daß die tragische Bühne Frankreichs wirklich auf den Regeln des Aristoteles beruhe, mit großer Behutsamkeit an die Beurtheilung ihrer Stücke geht, endlich aber hinter das Geheimniß kommt und nun mit scharfer und schneidender Kritik auf die Werke der Franzosen eingeht."

Den Mittelpunkt der Dramaturgie bildete vielmehr die Poetik des Aristoteles; ihre Erklärung und demnächst die

---

1) Von denen sich besonders, nach Lessing, die Tragödie keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. (Dramat. Stück 100.)

Vergl. hier und in Folgendem: Danzel, G. E. Lessing (fortgesetzt von Guhrauer) II, 1 p. 170 ff.; und K. Gödeke i. d. Einleit. z. hamb. Dramaturgie.

Anwendung dieser, „wie die Sätze des Euklid feststehenden Regeln“ auf die aufgeführten dramatischen Stücke.

„Im Laokoon war Lessing's Aufgabe das Gesetz der bildenden Künste, zunächst im Gegensatze zur Poesie, durch Speculation und Abstraction hauptsächlich von Homer und den antiken Kunstwerken, aufzufinden. In der Dramaturgie hingegen fand er den Codex vor, er brauchte nur richtig verstanden und angewandt zu werden.“

„Aber Nichts konnte einem Geiste wie Lessing ferner stehen, als das Aufgeben des eigenen Denkens an die Herrschaft einer noch so großen Autorität; und es steht fest, so oft er den Aristoteles vertritt, vertritt er zugleich die Ergebnisse seines eigenen Nachdenkens.“

„Was mich versichert,“ bemerkt Lessing, „daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat“ [2]).

---

2) Hamb. Dramat. Letztes Stück.

Kapitel I.

Das Wesen der Tragödie.

§. 1.

Definition der Tragödie.

Daß die dramatische Poesie, bemerkt Lessing, die höchste, ja die einzige ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er giebt der Epopee nur insofern die zweite Stelle, als sie größtentheils dramatisch ist oder sein kann.[3])

Unter der dramatischen Poesie selbst ist aber die Tragödie die erhabenste und vollendetste Gattung.

Sie ist die Nachahmung d. h. kunstgemäßig, schöpferische Darstellung einer ernstbedeutenden, in sich abgeschlossenen Handlung, von einem bestimmten Umfange, vorgeführt von wirklich handelnden Personen und nicht durch berichtende Erzählung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften in uns reinigt d. i. in tugendhafte Fertigkeiten verwandelt.[4])

Ernstbedeutend ist nun die Handlung der Tragödie im Gegensatze zu der Komödie. Tragödie und Epopee sind zwar erhaben, doch unterscheidet sich jene formell von dieser dadurch, daß die Nachahmung ihrer Handlung von wirklich

---

3) Brief an Nicolai. 26. März 1769.

4) *ἔστι . . . τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης . . δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Arist. Cap. 6.

handelnden Personen und nicht durch berichtende Erzählung vorgeführt wird; dem Wesen nach, daß der Stoff der Tragödie der bedauerte Held ist, der der Epopee aber der bewunderte. [5])

Ihrem Geschlechte nach ist sie somit die Nachahmung einer Handlung, wie die Epopee und die Komödie, ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen zwei Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln ableiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen. [6])

§. 2.

Das Mitleid als tragischer Affect. (ἔλεος und φόβος.)

Die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen.

Unter Mitleid und Furcht ist aber derjenige Grad des Mitleids zu verstehen, welcher die Furcht nothwendig in sich schließt, d. h. die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können, es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte, diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. [7])

Wo diese Furcht nicht ist, kann auch kein Mitleiden stattfinden. Die Furcht mithin ist hier nicht eine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft, welche bald mit, bald ohne Mitleid, sowie das Mitleid bald mit, bald ohne sie erregt werden kann, sondern das Mitleid schließt die Furcht nothwendig ein, und nichts erregt unser Mitleid, was nicht zugleich unsere Furcht (für uns) erweckt. [8])

---

[5]) Brief an Nicolai. 18. Dec. 1756.
[6]) Hamburg. Dramaturgie. Stück 77.
[7]) Stück 75.
[8]) Stück 75.

Wir können zwar ohne Furcht für uns selbst Mitleid für Andere empfinden. Wir können mit Uebeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben. Es braucht unsere Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Uebel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht nur aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, sowie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen. Doch die vermischte Empfindung über das physikalische Uebel eines geliebten Gegenstandes wächst nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns, zu dem Grade, in welchem sie Affect genannt zu werden verdient. Und eben als Affect, nicht nach seinen primitiven Regungen, ist das Mitleid, das die Tragödie erregt, zu betrachten. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst nennt Aristoteles, wie Lessing bemerkt, Philanthropie. [9])

Wir haben so eben die qualitative Seite des tragischen Mitleids kennen gelernt; seiner Beschaffenheit nach muß es die Furcht für uns nothwendig involviren. [10])

Lessing begränzt oder vielmehr bestimmt das tragische Mitleid auch seiner Quantität nach.

Es sind, äußert er, aber drei Grade des Mitleids zu unterscheiden, deren mittelster das weinende Mitleid ist, und die sich vielleicht mit den drei Worten, Rührung, Thränen, Beklemmung zusammenfassen lassen. Rührüng ist, wenn ich weder die Vollkommenheiten noch das Unglück des Gegen-

---

9) Stück 76.

10) Döring hat deutlich nachgewiesen, daß Lessing's Ansicht mit der Aristotelischen übereinstimmt. „Das Mitleid ist nach A. nicht eine bloße philanthropische Regung selbstloser Theilnahme an fremden Leid, sondern es wurzelt in der Besorgniß eigenen Unheils.“ Philol. Bd. 27. p. 509 ff.

standes deutlich erkenne, sondern von beiden nur einen dunklen Begriff habe; so rührt mich z. B. der Anblick jedes Bettlers. Thränen erweckt er nur dann, wenn er mich mit seinen guten Eigenschaften sowohl, als mit seinen Unfällen bekannter macht, und zwar mit beiden zugleich, welches das wahre Kunstwerk ist, Thränen zu erregen. Das Mitleiden ist Beklemmung, wenn es keine Thränen mehr giebt, wenn die schmerzhaften Empfindungen in ihm die Oberhand gewinnen. Hier erstickt der Schmerz die Thränen, aber nicht das Mitleid, wie es die Bewunderung thut.[11])

Dieses mit Thränen verbundene Mitleid, der mittlere Grad zwischen der bloßen Rührung und ihres Extrems, der Beklemmung, bestimmt somit die Quantität des tragischen Affects, denn gerade Thränen soll die Tragödie erregen.

Qualitativ also, fassen wir dies kurz zusammen, schließt das tragische Mitleid die Furcht für uns selbst nothwendig ein, quantitativ genommen, liegt es zwischen dem Zuwenig und dem Zuviel der mitleidigen Regungen.

Thränen, wie bereits gesagt, begleiten das tragische Mitleid. Alle Betrübniß aber — und diesen Punkt dürfen wir zum besseren Verständniß des Katharsisbegriffes nicht übergehen — ist eine Betrübniß über ein verlorenes Gut; kein anderer Schmerz, keine andere unangenehme Empfindung wird von Thränen begleitet. Nun findet sich bei dem verlorenen Gute nicht allein die Idee des Verlustes, sondern auch die Idee des Guts, und beide, diese angenehme mit jener unangenehmen sind unzertrennlich verknüpft. Wie, wenn diese Verknüpfung überall statt hätte, wo das Weinen vorkommt? Bei den Thränen des Mitleids ist es offenbar.[12])

In seinen Personen kann das Trauerspiel alle möglichen

11) Brief an Nicolai. 29. Nov. 1756.

12) Brief an Mendelssohn. 18. November 1756.

Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. In dem Zuschauer macht es nur eine Leidenschaft, das Mitleid (in dem eben dargestellten Sinne) rege.[13])

Die Tragödie ist somit kurz ein Gedicht, welches Mitleid erregt.[14])

Das Schrecken in der Tragödie ist weiter nichts als die plötzliche Ueberraschung des Mitleids, ich mag den Gegenstand meines Mitleids kennen oder nicht. Die Bewunderung in der Tragödie hingegen ist das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden, als bedauern möchte. Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids. Z. B. Ich höre auf einmal, nun ist Cato so gut als des Cäsars Mörder. Schrecken! Ich werde hernach mit der verehrungswürdigen Person des ersteren, und auch nachher mit seinem Unglücke bekannt. Das Schrecken zertheilt sich in Mitleid. Nun aber höre ich ihn sagen: „Die Welt, die Cäsarn dient, ist meiner nicht werth.“ Die Bewunderung setzt dem Mitleiden Schranken.[15])

Das Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schreck aufmerksam macht, und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. Das Schrecken im Trauerspiel

---

13) Brief an Nicolai. November 1756.

14) Dramaturgie. Stück 77.

15) Brief an Nicolai. November 1756.

ist, wie gesagt, das überraschte und unentwickelte Mitleid; folglich wozu die Ueberraschung, wenn es nicht entwickelt wird?

Die Bewunderung ist das entbehrlich gewordene Mitleid. Da aber das Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es folglich so selten als möglich entbehrt werden. Die Bewunderung diene zu weiter nichts, als das Mitleiden erregen zu helfen.

Ein großes Mitleiden kann nicht ohne große Vollkommenheiten sein, und große Vollkommenheiten, sinnlich ausgedrückt, nicht ohne Bewunderung. Aber diese große Vollkommenheiten sollen in dem Trauerspiele nicht ohne große Unglücksfälle sein und sollen also nicht Bewunderung allein, sondern Bewunderung und Schmerz, das ist Mitleid erregen.[16])

Die Bewunderung findet also im Trauerspiel nicht als ein bloßer Affect statt, sondern bloß als die eine Hälfte des Mitleids. Und in diesem Verhältnisse soll sie der Ruhepunkt des Mitleids sein, nämlich da, wo sie für sich allein wirken soll.

Der wahre Dichter muß sein Mitleiden durch das ganze Trauerspiel vertheilen, er muß überall Stellen anbringen, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, das ist, Thränen erweckt. Weil aber das ganze Stück kein beständiger Zusammenhang solcher Stellen sein kann, so muß er sie mit Stellen, die von den Vollkommenheiten seines Helden allein handeln, untermischen, und in diesen Stellen hat die Bewunderung als Bewunderung statt. Diese Stellen sind aber nichts als gleichsam Ruhepunkte, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholen soll.[17])

---

16) Lessing zerlegt hier das früher qualitativ und quantitativ bestimmte Mitleid in seine beiden constituirenden Elemente; er zeigt wie dasselbe entsteht.

17) Döring sucht gegen Ueberweg und Siepert nachzuweisen, daß dieses Mitleid auch die Furcht für den tragischen Helden einschließt. Philol. Bd. 27. p. 689 bis 428.

Kurz, Schrecken und Bewunderung sind nicht eigentliche Affecte des Trauerspiels, es erregt allein das tragische Mitleid, dieses muß das Hauptwerk sein.

§. 3.

Ueber den Aristotelischen Ausdruck
τῶν τοιούτων παθημάτων.

Das Trauerspiel erregt Mitleid und Furcht, (oder kurz das tragische Mitleid) um diese und dergleichen Leidenschaften in uns zu reinigen.

Diese und dergleichen Leidenschaften, bemerkt Lessing, nicht aber die vorgestellten d. h. der in den handelnden Personen wirkenden, sondern *τῶν τοιούτων παθημάτων*, dieser und dergleichen. Das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende „Mitleid und Furcht"; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Aristoteles sagt *τοιούτων* und nicht *τούτων*; er sagt dieser und dergleichen und nicht bloß dieser, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht nur das eigentliche sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verbundene Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen aber auch nur diese reinigen und keine anderen.[18])

---

[18]) Stück 77.

Hier irrt Lessing. Seine Erklärung der Wörter τῶν τοιούτων hat Bernays' philologische Kritik als hinfällig erwiesen.[19])

„Das Wörtchen τοιούτων," äußert er, „hat selbst Lessing's sonst so sicheren Tritt zu bedenklichem Straucheln und spätere Erklärer zu unzierlichem Falle gebracht."

Er weist thatsächlich nach, daß τῶν τοιούτων im deutschen nicht durch „derartig" oder „dergleichen" übersetzt werden darf, sondern daß es höchstens, wenn das einfache Demonstrativum „dieser" nicht passen will, durch „solcher" in rein demonstrativem Sinne wiedergegeben werden kann. „Nämlich, sowie im deutschen, um die schleppende Wiederholung einer eben erst genannten Wortwurzel zu vermeiden, ein bloß rückweisendes „„solcher"" gesetzt wird; das den begrifflichen Bezirk seiner Wortwurzel nicht im Mindesten erweitert, ganz so gebraucht der Grieche, und gebraucht besonders gern Aristoteles das Pronomen ὁ τοιοῦτος.

Mithin heißt es in obiger Stelle „solcher" oder „dieser" Leidenschaften d. h. der erweckten, nicht aber, wie Lessing übersetzt, „dieser und dergleichen."[20])

Wir gehen zu der Erklärung des anderen Wortes, nämlich von παθημάτων über.

---

[19]) J. Bernays. Grundz. d. verl. Abh. d. Arist. Ueber die Wirkung der Tragödie. Breslau 1858. p. 149 ff.

[20]) Dieser Ansicht sind auch: Ueberweg, Zeitschrift f. Philos. u. philos. Kritik. Bd. 36. p. 212; Reinkens, Arist. über Kunst. Wien 1870. p. 135; J. Walser, Lessing's und Goethe's charakteristische Anschauungen über d. Arist. Katharsis. p. 13 u. 14. Stockerau 1869; und H. Baumgart, Pathos u. Pathema, Königsberg 1873. p. 55.

E. Müller in den neuen Jahrbüchern für Philologie 1870. p. 401, verwirft ferner die Ansicht Lessing's, daß Aristoteles von „diesen und dergleichen" und nicht nur von „diesen" Leidenschaften gesagt habe, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht nur das eigentliche sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen rc. verstanden habe."

Lessing übersetzt, wie bekannt, παθήματα durch „Leidenschaften." Die Tragödie erregt Mitleid und Furcht, um diese (und dergleichen) Leidenschaften in uns zu reinigen. „Diese" bezieht sich auf Mitleid und Furcht oder, da nach ihm beide das tragische Mitleid ausmachen, kurz auf Mitleid als solches. Die Tragödie erregt mithin (tragisches) Mitleid, um das in uns als Leidenschaft sich befindende Mitleid zu reinigen.

„Lessing macht also einen strengen Unterschied zwischen dem ἔλεος und φόβος, den speciell die Tragödie erregt, und dem ἔλεος und φόβος überhaupt, als eigenartigen παθήματα des menschlichen Herzens. Nur das tragische Mitleid und die tragische Furcht gelten ihm als transitorische Affecte, hingegen faßt er den unter τὰ τοιούτα παθήματα zu verstehenden ἔλεος und φόβος im habituellen Sinne, als inhärirende Neigung." [21])

Verschaffen wir uns zunächst Klarheit über den Lessing'schen Begriff „Leidenschaften." [22])

Das Wort „Leidenschaften" ist mit dem Verbum „reinigen" verbunden. Die Leidenschaften in uns sollen gereinigt, d. h. gebessert oder in Tugenden verwandelt werden; sie sind mithin läuterungsbedürftig. Und zwar sollen sie an dem tragischen Mitleid ein sittliches Regulativ finden, dieses ist das Läuterungsmittel. [23])

---

21) Lessing's und Goethe's characteristische Anschauungen über die Aristotelische Katharsis von J. Walser. p. 8. Stockerau 1869.

22) Gewöhnlich bedeutet unser deutsches Wort „Leidenschaft" nur die zur Heftigkeit gesteigerten derartigen Seelenvorgänge.

23) Lessing unterläßt nachzuweisen, daß der ἔλεος und φόβος der Tragödie wirklich von der Beschaffenheit sind, unser Mitleid und unsere Furcht zu reinigen; daß die ersteren nach ihm auch Leidenschaften sind, erhellt aus Stück 2. „Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine (des Märtyrers) wesentlichsten Züge sind, mit dem Geschäfte der Tragödie, welche Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht?

Leidenschaften halten nicht das Maßvolle ein, sie offenbaren sich nach Lessing entweder in dem Zuwenig oder dem Zuviel oder auch in dem Unzeitigen.

Die Leidenschaften, die in der Tragödie gereinigt werden sollen, sind also unvollkommene Erscheinungsformen des wahren Mitleids als Tugend, das in der Mitte zwischen beiden Extremen liegt. [24])

Ueber den Aristotelischen Begriff des Wortes πάϑημα besonders im Vergleich mit πάϑος ist viel hin und her gestritten worden. Man hat παϑήματα als Affectionen, Affecte, leidvolle Eindrücke, Gefühle endlich als identisch mit πάϑη gedeutet. Wir können uns natürlich hier nicht darauf einlassen dem Leser die Controverse noch einmal zu vergegenwärtigen [25]); wir müssen uns kurz mit dem Resultate derselben begnügen.

Insbesondere durch die Bonitz'sche Schrift [26]) wurde auf diesem Gebiete zuletzt die gründliche Specialuntersuchung Baumgart's „Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauche" hervorgerufen.

Er weist gegen Bonitz, der zu dem Endergebnisse gelangte, daß beide Worte in „allen Stadien der Bedeutung unterschiedslos gesetzt werden" (p. 50), den deutlichen Unterschied der Anwendung von πάϑος und πάϑημα nach. Sein positives Resultat resümirt sich schließlich in den Worten (p. 55). „Wenn also nun aus dem Obigen hervorgeht, daß Aristoteles mit παϑήματα die Art und Weise bezeichnet, wie die πάϑη in den Gemüthern der Einzelnen bei der Abwesenheit einer genügenden Regelung derselben durch die Ver-

---

24) Siehe Stück 78 d. Dramaturgie.

25) Bonitz im 5ten Hefte seiner Aristotel. Studien bietet eine genaue Uebersicht derselben dar.

26) Siehe Note 25.

nunft bald übermäßig, bald mangelhaft, bald am unrechten Ort, bald zur unrechten Zeit, immer als Krankheitserscheinungen sich verwirklichen: oder, wenn zwar an sich im rein metaphysischen Sinne *παθήματα* die Bedeutung des Krankhaften nicht in sich trägt, sondern nur die in den Individuen verwirklichte Veränderung bedeutet, wenn aber in Bezug auf somatische und psychische Zustände gerade diese Bedeutung des Krankhaften dem Worte um so mehr eigen ist, je mehr die Darstellung das ausschließlich philosophische Gebiet verläßt und im Ausdrucke sich dem gewöhnlichen Leben annähert: wenn ferner man ein Recht hat, bei der bloßen Nennung absoluter Empfindungsweise dieselben in ihrer normalen mustergiltigen Gestalt zu denken: wenn schließlich *τὰ τοιοῦτα παθήματα* dem Wortlaute nach und nach mehrfachen Aristotelischen Beispielen bedeutet: die den vorgenannten Veränderungen entsprechenden, so oder so beschaffenen Erscheinungen: so ist damit der sichere Boden für die Auffassung der Stelle im 6. Buche der Poetik gegeben.

μίμησις πράξεως … δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν bedeutet also: die Nachahmung einer Handlung …, welche durch Mitleid und Furcht an den unvollkommenen Erscheinungsformen dieser Empfindungen die Läuterung vollzieht.

Dieses durch kritische Untersuchung gewonnene Resultat entspricht aber vollkommen der oben dargestellten Entwicklung des Lessing'schen Begriffs von „Leidenschaften."

§. 4.

Ueber den Begriff der Katharsis und über das tragische Vergnügen.

Unsere Leidenschaften sollen gereinigt, d. h. in tugendhafte Fertigkeiten verwandelt werden.

Lessing sagt hier geflissentlich „tugendhafte Fertigkeiten,“ nicht nur „Tugenden,“ um anzudeuten, daß bei der Katharsis ein doppelter Proceß stattfindet. Wir werden später sehen, worin derselbe besteht.

Nach den verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe, bemerkt Lessing, muß also der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen:

1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid,
2. wie die tragische Furcht unsere Furcht,
3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht,
4. wie die tragische Furcht unser Mitleid

reinigen könne und wirklich reinige. Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen 4 Punkten einen doppelten Fall in sich schließt. Da nun, wie gesagt, diese Reinigung in nichts Anderem besteht, als in der Verwandelung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach Aristoteles, sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie inne steht: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend [27]) verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein, welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen,

---

[27]) Lessing sagt nur „Tugend“, nicht „tugendhafte Fertigkeit“, weil er hier nur von dem einen Processe spricht.

welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids.[28])

Diese Verwandlung der Leidenschaften in Tugenden besteht also in der Zurückführung oder, im entgegengesetzten Falle, in der Erhebung derselben auf ein mittleres Maß.[29]) Es ist dieser Proceß aber rein quantitativer Art.

Ist mit diesem quantitativen Vorgange nun der Umfang der Reinigung erschöpft? Nein! Lessing schreibt ausdrücklich: Die Katharsis besteht in der Verwandlung der Leidenschaften in „tugendhafte Fertigkeiten," nicht bloß in Tugenden. Sie umschließt folglich zwei Processe, den eben entwickelten quantitativen und einen qualitativen.

Wir werfen, um dies zu erkennen, einen Blick in Lessing's Briefwechsel. Die Bestimmung der Tragödie, schreibt er an Nicolai, ist diese: sie soll unsere Fähigkeit Mitleid zu fühlen erweitern. Sie soll uns nicht nur lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß.[30])

Gesetzt auch, daß uns der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenstand mitleidig macht, nämlich vermittelst solcher Voll-

---

[28]) Stück 78.
[29]) Reinkens. Arist. über Kunst p. 228.
[30]) Brief an Nicolai. Nov. 1756.

kommenheiten, durch die er unser Herz verführt, daran ist nichts gelegen, wenn nur das Mitleiden rege wird, und sich gleichsam gewöhnt immer leichter und leichter rege zu werden. Wir lassen uns zum Mitleiden bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen. [31])

Der andere Proceß der Reinigung besteht somit in der Erweiterung unseres Mitleids. Aber nicht im quantitativen Sinne, sondern im qualitativen. [32])

Nicht nur gegen diesen oder jenen Unglücklichen, aus diesen oder jenen Gründen, sollen wir Mitleid empfinden, sondern der Unglückliche zu jeder Zeit, in jeder Gestalt soll uns rühren. „Das enge Selbst des einzelnen Menschen in der Tragödie soll zum Selbst der ganzen Menschheit erweitert werden.“ Damit verschwindet aber alles Unreine, alles Eigennützige; die Tugend ist allein um ihrer selbst willen da. [33])

In der Erweiterung unseres Mitleids liegt aber eine unmittelbare ethische Besserung, denn der mitleidigste Mensch (d. h. der für alle Unglücklichen Mitleid empfindende) ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder es thut jenes, um dieses thun zu können. [34])

Ja, das Mitleid bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu

---

[31]) Brief an Mendelssohn 18. Dec. 1756.

[32]) F. v. Raumer bemerkt in s. Abhandl. Ueber die Poetik d. Arist. Berlin 1829. p. 22 mit Recht: „Dem Arist. war die Katharsis gewiß nicht bloß eine quantitative, sondern auch eine qualitative Veränderung.“

[33]) Hierauf bezieht sich denn auch die unter §. 2. mitgetheilte Erörterung Lessing's, daß die Thränen, welche das tragische Mitleid begleiten, eine Betrübniß über ein verlorenes Gut, nämlich des wahren, selbstlosen Mitleids sind.

[34]) Brief an Nicolai. Nov. 1756. „Bitten sie es“, fährt er fort, „dem Aristoteles ab, oder widerlegen sie mich.“

beitragen dürfen; bessert den Mann vom Verstande sowohl als den Dummkopf.[35])

Ohne Zweifel ist der der beste Mensch, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat.[36])

Diese unmittelbar aus dem Mitleid herfließende Besserung ist aber nach Lessing nicht die einzige Wirkung, nicht der Endzweck der Tragödie; sie hat neben der moralischen auch eine ästhetische, eine hedonische Wirkung, die ihr eigentliches Wesen ausmacht. Doch hiervon später. —

Es ist zur Genüge bekannt, daß im Laufe der Zeit über die Definition der Aristotelischen Katharsis eine reiche Literatur entstanden ist, allerdings ein Zeugniß der Gründlichkeit deutscher Forschung, dennoch, wir müssen es gestehen, können uns die verschiedenen der Lessing'schen Erklärung entgegenlaufenden Meinungen nicht befriedigen. Es würde uns zu weit führen, auf die einzelnen Controversen näher einzugehen.[37])

Der Lessing'schen Katharsiserklärung setzte sich insbesondere Bernays[38]) entgegen.

Das moralisch Bildende, behauptet er, sei etwas von der Katharsis gänzlich Geschiedenes und er übersetzt die be=

---

35) Brief an Mendelssohn. 28. Nov. 1756.

36) Der Ausdruck „Fertigkeit" ist wenig passend, da das Mitleid keineswegs etwas künstlich Gelerntes sein soll. Lessing hätte sich vielleicht besser des Wortes „Bereitsein" bedient.

37) Reinkens, Aristoteles über Kunst. Wien 1870, stellt dieselben erschöpfend zur Orientirung zusammen. Lessing selbst äußert: (Stück 77) „Was den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie giebt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte: so ist bekannt, wie sehr besonders in den neueren Zeiten darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigenen Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinste zu Schanden machen."

38) Grundzüge der verlorenen Abhandl. d. Arist. über die Wirkung der Tragödie. Breslau 1858.

treffenden Worte der Aristotelischen Definition folgendermaßen: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher Gemüthsaffectionen“ (p. 148).

Nach allen bisherigeu Forschungen kann aber wohl kein Zweifel mehr obwalten, daß das Wort κάϑαρσις allein durch „Reinigung“ zu übersetzen ist.[39]) „Das deutsche Wort „„Reinigung““, äußert Reinkens, „ist nicht vieldeutiger und unklarer als das griechische κάϑαρσις; es hat denselben Wurzelbegriff, dieselbe formale Bedeutungsfähigkeit und Dehnbarkeit wie dieses“ (p. 148).

Richtig hat Bernays nachgewiesen, daß das Wort κάϑαρσις ein rein medicinisches ist, und es muß unsere Aufgabe sein zu untersuchen, was dieser Terminus, der dem von Aristoteles gebrauchten ästhetischen zu Grunde liegt, bedeutet.

Reinkens (vor ihm Döring) hat sich direct an Hippocrates in Verbindung mit seinem Erklärer Galenus gewandt; doch hat er den Sinn der medicinischen Katharsis nicht erfaßt. Versuchen wir uns den Sinn der Katharsis nach Hippocrates zu veranschaulichen.

Galen giebt eine Erklärung des von Hippocrates gebrauchten Wortes κενεαγγεία und schließt mit dem Satze, daß der Arzt durch sein Heilverfahren nur auf die Ausscheidung der störenden Flüssigkeiten hinzuwirken habe, nicht

---

39) Spengel bemerkt in seiner Schrift: Ueber die κάϑαρσις τῶν παϑημάτων in d. Abhandl. d. philos. philol. Klasse d. k. bair. Akad. d. Wissensch. Bd. 9. p. 3 ff. München 1860: „So oft auch κάϑαρσις von den Späteren gebraucht wird, nirgends ist eine Spur von der Bedeutung nachzuweisen, die Bernays in derselben findet; immer bezeichnet sie bei den Philosophen jene Läuterung und Reinigung, welche das Geistige von dem Sinnlichen in größerem oder geringerem Grade, was natürlich vielfach geschehen kann, absondert und frei macht, dieses jenem unterwirft.“

aber der gesunden und nennt dann diesen Proceß κάθαρσις.[40]) Weiter nennt Galen die κάθαρσις eine κένωσις und erklärt die letztere als „die von der Natur bewirkte Zurückführung des Zuviel gesunder Säfte auf das richtige Maß.“ (Comm. in Prog. p. 138.) Es findet somit in der medicinischen Katharsis ein qualitativer und ein quantitativer Proceß statt.

Machen wir uns den ersten Proceß deutlich. Das Blut ist mit unreinen Säften vermischt, diese müssen und sollen aber nach Aristoteles durch die κάθαρσις entfernt werden. Doch nur diese, nicht zugleich auch die guten Flüssigkeiten, nämlich das Blut selbst, sondern die unedlen, schädlichen Theile desselben; jenes wird somit in seiner ursprünglichen Reinheit wiederhergestellt. Durch die Hinwegschaffung der unedlen Säfte aus den reinen und folglich aus dem Körper selbst, geht der krankhafte Organismus (denn das Kranksein ist die nothwendige Folge aus der Vermischung schädlicher Säfte mit dem Blute) in den Zustand der Besserung über. Oder wozu wäre sonst das Mittel der Katharsis erforderlich, wenn es nicht dem Menschen eine physische Besserung zu Theil werden lassen soll?

Mit dieser Erklärung stimmt die von Reinkens vollkommen überein: „κάθαρσις bedeutet die Herbeiführung, — oder da alle Dinge in ihrem Ursprunge rein und unvermischt nach ihrer Idee gedacht werden müssen — die Wiederherstellung des Gegenstandes in seiner reinen Erscheinung und unvermischten Natur.“ (p. 141.)

Auch darin sind wir mit ihm einig, daß dem medicinischen Terminus in formaler Hinsicht „das Ausscheiden“ oder Ausstoßen und in materialer Beziehung die qualitative Schädlichkeit oder Fremdheit des Auszuscheidenden wesentlich

[40]) Siehe Reinkens u. Comm. ad. aphor. 2 (Ed. Bas. V. p. 22).

ist. (p. 153.) Nun hat Ueberweg nachgewiesen,[41]) daß die griechische Sprache dem Verbum *καϑαίρειν* als Object sowohl das zu Reinigende als auch das Verunreinigende geben könne, folglich *τὰ παϑήματα καϑαίρειν* sowohl die Gefühle reinigen, läutern, als auch: die Gefühle wegschaffen, aufheben, uns von den Gefühlen „reinigen", „läutern" heißen kann.[42]) „Wenn jedoch", bemerkt Reinkens, „im letzteren Falle, wo die Wiedergewinnung der unvermischten Integrität des zu reinigenden Gegenstandes für die Betrachtung in den Vordergrund tritt, das Verunreinigende nicht genannt wird und auch aus dem Zusammenhange nicht erschlossen werden kann, so bleibt das Verständniß des indirecten Vorganges stets unvollkommen. Es ist dies daher ein Fehler, welchen ein Schriftsteller, der auf Klarheit Anspruch macht, sich nicht zu Schulden kommen lassen darf." (p. 153.)

Daß in unserem Ausdruck *κάϑαρσις τῶν παϑημάτων* — wir können, um es gleich hier zu anticipiren, die Katharsis der Pathemata nur im Sinne Lessings als eine moralische Besserung dieser auffassen — das Verunreinigende nicht genannt zu werden brauchte, scheint uns unzweifelhaft zu sein. Wir haben früher gesehen, daß die Pathemata an sich keine reine, sondern ihrer Beschaffenheit nach krankhafte, unlautere Erscheinungen sind. Das Mitleid als Leidenschaft hat in sich seiner Natur nach fremdartige Stoffe aufgenommen. Dieses vorausgesetzt, kann man also ohne Mühe, sobald von einer Reinigung der Pathemata die Rede ist, aus dem Zusammenhange erschließen, wovon dieselben gereinigt werden sollen, nämlich von den unreinen Bestandtheilen.

Machen wir uns dies an einem Beispiele klar. Sobald wir sagen: das Wasser soll gereinigt werden, so drängt sich

---

[41]) Zeitschrift für Philosophie, herausg. v. Fichte. Bd. 50. p. 16—39.
[42]) Wir sind hier dem Gedankengange Reinkens gefolgt. Vergl. p. 153.

uns nothwendigerweise die Frage auf: wovon? Hier ist das Wasser aber in seiner ursprünglichen Klarheit gefaßt. Wenden wir den Satz so: das trübe Wasser soll gereinigt werden, so ist es offenbar, daß ein „wovon" ganz überflüssig wäre.

Dem Aristotelischen Ausdrucke κάθαρσις τῶν παθημάτων ist also mit der Erklärung Lessing's nicht die mindeste Gewaltsamkeit angethan. Er übersetzt: die Leidenschaften oder, wie wir gesehen haben, was dasselbe ist, die unvollkommenen Erscheinungsformen des Mitleids und der Furcht sollen in uns gereinigt, gebessert, d. h. das diesen Erscheinungen anhaftende Unlautere soll hinweggeschafft werden, das Mitleid in seiner ursprünglichen Reinheit allein zurückbleiben. Der medicinische Terminus ist seinem Umfange nach streng gewahrt.

Wie in dem medicinischen Processe in qualitativer Hinsicht das Blut von fremdartigen Flüssigkeiten gereinigt wird, dieses mithin wieder in seiner Integrität auftritt, so in der Tragödie unser Mitleid von dem ihm eben als „Leidenschaft" anhaftenden Unreinen.[43])

Ueber eine andere Stelle, auf die sich Bernays für seine „Entladungstheorie" stützt[44]), hat neuerdings H. Baumgart in seiner erwähnten trefflichen Abhandlung[45]) klares Licht

---

[43]) „Daß der Ausdruck Katharsis", bemerkt H. Baumgart in seiner Abhhandl.: Der Begriff der trag. Katharsis, (Neue Jahrbücher für Philol. u. Pädag. Bd. 111. Heft 2. Leipzig 1875.) „von Aristoteles im medicinisch-pathologischen Sinne gebraucht ist, daran kann gar kein Zweifel sein, und wer wollte denn beweisen, daß z. B. Lessing ihn nicht im Grunde auch so verstanden hat, ohne davon zu reden? Dasjenige aber, um dessentwillen der Ausdruck von Aristoteles gebraucht worden, ist in dem deutschen Worte „Läuterung", „Reinigung" völlig enthalten, eine Procedur, die durch richtig angewandte Mittel eine Fortschaffung des Unreinen und dadurch Herstellung des Reinen erzielt."

[44]) Aristot. Politik cap. 7, wo der Philosoph das Wort κάθαρσις als Wirkung der Musik gebraucht. Die Exaltirten nämlich sollen hier von der Verzückung durch die Musik befreit werden.

[45]) Siehe Note 43.

verbreitet. Letzterer legt hier deutlich dar, daß die von Bernays für seine Behauptung herbeigezogenen „neuplatonischen Beweisstellen gar nicht einmal von ihm richtig interpretirt worden sind.“ [46])

„Wie kommt man denn dazu“, so schreibt Baumgart (p. 100) gegen Bernays, „hier ganz und gar aus dem Aristotelischen Gedankengange herauszuspringen und auf einmal an eine gänzliche Fortschaffung, Entladung von Empfindungen zu denken, während immer und immer wieder die künstlerische Wirkung als auf die Erzielung eines richtigen Empfindens ausgehend gezeigt wird? Denn, wenn Aristoteles von orgiastischer Musik spricht und solche nur auf die Unerzogenen eben zur Erziehung nicht wirken lassen will, so denkt er doch nicht an mißbräuchliche Ausschreitungen der Musik, sondern an künstlerische d. h. gute Musik. Eine solche gute orgiastische Musik empfiehlt er solchen Erwachsenen, welche, in enthusiastischer Erregung befindlich, eines künstlerischen d. h. normalen Ausdrucks derselben bedürfen. In dem Genuß eines solchen finden sie dann erstens die geforderte richtige Bethätigung ihrer Empfindungsanlage, zweitens die Befreiung von alle dem, was ihrer individuellen Empfindungsweise Krankhaftes, nach falscher Richtung, nach der Seite von zu viel oder zu wenig, anhing.“ Baumgart fährt dann fort: „Diese ist also die berühmte Stelle, und der Zusammenhang doch offenbar folgender: die praktische und enthusiastische Musik, oder wie ich übersetze, die das Gemüth ergreifende und die Begeisterung weckende, welche also nach Aristoteles Katharsis und Diagoge bewirken, bestimmt er für die musikalischen Aufführungen, also auch für die dramatischen. Er begründet das durch die Thatsache, daß überenthusiastische

---

[46]) H. Baumgart p. 92.

Leute durch die heiligen Lieder Katharsis und freudige Erleichterung finden: dasselbe müßte in Bezug auf die Empfindungen geschehen, wenn sie in Liedern nachgeahmt werden. Furcht und Mitleid führt er namentlich an. Ehe er aber das Beispiel der Enthusiastenheilung anwendet, bereitet er die Einführung desselben dadurch vor, daß er nachweist, wie auch diese Empfindung, die gotterfüllte Begeisterung, gerade wie Furcht und Mitleid und die anderen Empfindungen alle, in verschiedenen Stärkegraden erscheine, von denen aber doch nur einer der richtige sein kann nach Aristoteles allbekannter Theorie. Die stärkeren sind also unrichtig, und zwar ist das an ihnen unrichtig, was ihnen zu viel ist. Dieses muß demnach fortgeschafft werden. Es wird aber entfernt dadurch, daß der richtige Enthusiasmus durch die Nachahmung der Kunst in der Seele des Hörers hervorgebracht wird. Das Uebermäßige, Falsche, Ungeordnete seines individuellen Enthusiasmus (der beiläufig gesagt ein *πάϑημα* ist) fällt vor dem Eindruck der echten, wahren Gottbegeisterung in sich zusammen und wird ausgestoßen."

„Es ist nach dem Gesagten nicht zweifelhaft, daß Aristoteles die tragische Katharsis genau in demselben Sinne versteht wie die musikalische, und nicht etwa in der Definition jener wieder allerlei geändert hat, wie neuerlich einige gemeint haben, um mit Bernays sich auseinanderzusetzen. In beiden Fällen ist die Herstellung der Metriopathie, des richtigen Maßes im Empfinden, der Inhalt der Katharsis."

Zu diesem selben Resultat ist, wie wir früher gesehen haben, auch Lessing gelangt. Seine Erklärung der *κάϑαρσις* widerspricht weder dem medicinischen Terminus noch der von Bernays angeführten Stelle in der Politik. —

Ehe wir dies Kapitel verlassen, müssen wir noch über

einen anderen hierhin gehörigen Punkt Klarheit schaffen. Wir haben das Dunkel zu lichten, mit welchem Lessing, durch einseitige Bestrebung geleitet, seine Katharsiserklärung umgeben hat.

„Der einzige Punkt“, bemerkt A. Stahr[47]), „an welchem Lessing in seiner Auslegung des Aristoteles scheiterte, war die Lehre von der Wirkung der Tragödie, von der tragischen Katharsis. Diese d. h. die sogenannte Reinigung der Leidenschaften, welche die Tragödie abschließlich bewirkt, bestehe in der Verwandlung der menschlichen Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten. Es entging dem großen Manne, daß er durch solche Erklärung die Tragödie unter den Gesichtspunkt eines Mittels zu einem äußerlichen Zwecke rückte, während es sich bei Aristoteles um den Begriff und das Wesen der Tragödie handelte.“

Auch Bernays sagt ein Aehnliches.

„Man muß gestehen“, so lesen wir bei ihm[48]), „ist dem Aristoteles eine solche „„Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten““ wesentliche Bestimmung der Tragödie — und sie wäre es doch, wenn er die Katharsis in solcher Bedeutung einer Definition des Wesens der Tragödie einverleibt — so ist ihm auch die Tragödie wesentlich eine moralische Veranstaltung, ja nach der Lessing'schen Durchführung durch alle Stufen des zu vielen und zu wenigen Mitleidens und Fürchtens, dürfte man die Tragödie ein moralisches Correctionshaus nennen, das für jede regelwidrige Wendung des Mitleids und der Furcht das zuträgliche Besserungsverfahren in Bereitschaft halten müsse.“

Daß die Tragödie eine ethische Wirkung hat, ist für uns unzweifelhaft. Auch Göthe, der sich entschieden gegen

---

[47]) Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Berlin 1859. p. 5 ff.
[48]) In der früher erwähnten Abhandlung p. 13.

eine moralische Auffassung der Katharsis zu stemmen scheint[49]), kann doch nicht umhin, an einer anderen Stelle den Künsten „eine Milderung wilder Sitten" zuzuschreiben; und Baumgart citirt (p. 115) aus den Gesprächen Göthe's mit Eckermann Worte[50]), die beweisen, daß Göthe bei seiner Katharsiserklärung wohl zu sehr in's Extreme verfallen ist.

Will denn nun aber Lessing, so fragen wir weiter, behaupten, daß diese moralische Wirkung, die Reinigung der Leidenschaften, die einzige Wirkung, der Endzweck der Tragödie sei? Daß die Tragödie als „ethisches Erziehungsmittel" von Aristoteles definirt sei? Nein! gewiß nicht! Lessing's Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn werden uns hierüber aufklären.

Darin, schreibt Lessing an Mendelssohn[51]), sind wir doch wohl einig, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder Verabscheuungen sind? Auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größeren Grades unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung

---

49) Auswärtige Literatur und Volkspoesie, altgriechische Nachlese zu Arist. Poetik. „Die Tragödie schließt nach Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft auf der Bühne ab", so erklärt Goethe die Katharsis.

50) „Liegt im Gegenstand eine sittliche Wirkung, so wird sie auch hervorgehen, und hätte der Dichter weiter Nichts im Auge als seines Gegenstandes wirksame und kunstgemäße Behandlung. Hat ein Poet den hohen Gehalt der Seele wie Sophokles, so wird seine Wirkung immer sittlich sein, er mag sich stellen wie er wolle." (Bd. III. p. 88 ff.)

51) 2. Februar 1757.

unserer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.

Alles, was ich hieraus folgere, wird aus der Anwendung auf das Aristotelische Exempel von der Schlange am deutlichsten erhellen. Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich erblicken, so gefällt sie uns desto besser, je heftiger wir darüber erschrocken sind. Dieses erkläre ich so: Ich erschrecke über die so wohl getroffene Schlange, weil ich sie für eine wirkliche halte. Der Grad dieses Schreckens, als eine unangenehme Leidenschaft, oder vielmehr der Grad der Unlust, die ich über diesen schrecklichen Gegenstand empfinde, sei 10: so kann ich den Grad der Lust, die mit der Empfindung der Leidenschaft verbunden ist, 1 nennen, oder 10, wenn jener zu 100 wüchse. Indem ich also 10 empfinde, kann ich nicht 1 empfinden, das ist, so lange als ich die Schlange für eine wirkliche halte, kann ich keine Lust darüber empfinden. Nun werde ich aber auf einmal gewahr, daß es keine wirkliche Schlange, daß es ein bloßes Bild ist: was geschieht? Die Unlust über den schrecklichen Gegenstand = 10 fällt weg, und es bleibt nichts übrig, als die Lust, die mit der Leidenschaft, als einer bloß stärkeren Bestimmung unserer Kraft, verbunden ist; 1 bleibt übrig, das ich nunmehr empfinde, und in dem Grad 8 oder 10 empfinden kann, wenn jener Grad, anstatt 10, 80 oder 100 gewesen ist.

Die unangenehmen Affecte in der Nachahmung gefallen also deswegen, weil sie in uns ähnliche Affecte erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt; und diese Betrübniß ist mir angenehm, weil ich diese Betrübniß bloß als Affect empfinde, und jeder Affect angenehm ist.

Es ist bekannt, daß wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung giebt, und die eine durch die Berührung ertönen

läßt, die andere mitertönt, ohne berührt zu sein. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, daß ihnen zwar eine jede Bebung, aber nicht eine jede Berührung angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben; da die andere, der ähnlichen Erbebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht, wenigstens nicht so unmittelbar, berührt worden. Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person geräth in einen unangenehmen Affect, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affect bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affect nur als Affect empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.[52])

Die Affecte in der Nachahmung sind also nach Lessing lusterregend, und dies ist eine Wirkung der Tragödie, die mit der Erregung von Furcht und Mitleid parallel läuft. Wir werden weiter sehen, daß auch die *schließliche* Wirkung der Tragödie eine hedonische ist.

Der Nutzen d. h. die moralische Besserung des Trauerspiels, schreibt Lessing in einem anderen Briefe, ist von dem Vergnügen unzertrennlich, denn die *ganze Hälfte des Mitleids ist Vergnügen*[53]), und es ist großer Vor-

---

[52]) Wir haben es für nöthig erachtet, Lessing's Worte vollständig und wörtlich wiederzugeben, da dieser Brief für das Verständniß seiner Katharsiserklärung von größter Wichtigkeit ist.

[53]) „Wohl sind Mitleid und Furcht," bemerkt Baumgart p. 111 (Begriff d. trag. Katharsis), „wie sie im praktischen Leben erscheinen, Schmerzensempfindungen, und so definiert sie die Rhetorik; sobald aber die Tragödie ihre Aufgabe erfüllt, sie in reiner Gestalt unserer Seele einzupflanzen, so wie sie der Natur der Seele gemäß in ihr immer vorhanden sein sollten, sobald wir diese Herstellung der eigenen, anerschaffenen Natur voll und bewußt fühlen, erregen sie eben im Aristotelischen Sinne die wahre Freude, die ἡδονή."

theil für den Dichter, daß er weder nützlich noch angenehm, eins ohne das andere sein kann.[54])

Aber das Trauerspiel soll uns nicht jede Art des Vergnügens gewähren, sondern eben nur das ihr eigenthümlich zukommende.[55])

Die abschließende Wirkung der Tragödie ist also nach Lessing eine hedonische, aber eine sittlich-hedonische. Die nach der Reinigung unserer Leidenschaften in uns entstehende Lustempfindung ist das eigentliche 'ἔργον der Tragödie. Daß sich Lessing hierüber nur einmal und selbst dies eine Mal nur gewissermaßen verhüllt ausspricht, ist wohl daher zu erklären, daß Lessing ja überhaupt keine zusammenhängende Entwicklung seiner Ansichten gegeben hat und daß ihm vor Allem daran lag, mit Aristoteles darzuthun, daß die Tragödie auch eine moralische Wirkung habe, die er gleichwohl nicht als einen nothwendigen Theil der Aristotelischen Definition der Tragödie auffaßte. (Stück 77, Absatz 3.) Das aus dem Sittlichen hervorgehende Vergnügen daher allein ist nach ihm das wahrhaft tragische.

Aristoteles aber, hier stimmen wir mit Spengel überein, hatte gegen Plato, der behauptete, daß die dramatische Poesie auch die Wohlgesinnten demoralisire, die moralische Wirkung

---

[54]) Brief an Nicolai. Nov. 1756. „Ich bin jetzt," schreibt Lessing weiter, „von diesen meinen Grillen so eingenommen, daß ich, wenn ich eine dramatische Dichtkunst schreiben sollte, weitläufige Abhandlungen vom Mitleid und Lachen (letzteres bezieht sich auf die Komödie) vorausschicken würde. Ich würde zeigen, daß das Weinen (in der Tragödie) aus einer Vermischung von Traurigkeit und Freude entsteht."

[55]) Brief an Mendelssohn 18. Dec. 1756.

Im Laokoon bezeichnet Lessing offen das Vergnügen als den Endzweck aller Künste. Abschnitt II. —

der Tragödie in die Definition des Wesens derselben aufgenommen.[56])

„Ohne Zweifel“, schreibt auch Raumer[57]), „tritt Aristoteles all jenen Lehren Plato's mit Bewußtsein und Vorsatz entgegen: ihm ist die μίμησις nicht das unvollkommene Nachahmen eines einzelnen Gegenstandes, mit Ausschluß des künstlerischen, über dies Untergeordnete weit hinausreichenden Schaffens; er fürchtet von der wahren Kunst nichts für die wahre Sittlichkeit, und während Plato sie beschuldigt, das Gemüth überall zu verunreinigen und zu martern, hebt jener als edelsten Inhalt und Bestandtheil die Reinigung des Gemüths und der Leidenschaften hervor, und bringt die sittliche Wirkung dieser Katharsis in löbliche Uebereinstimmung mit der ästhetischen, dem Vergnügen, der ἡδονή.“

Kurz die Tragödie soll nach Lessing Mitleid und Furcht in uns erregen, um diese (und dergleichen) Leidenschaften in uns zu reinigen, und nach dieser Reinigung soll sie uns dann ihren Endzweck: das wahre, sittliche Vergnügen, verschaffen.

Wir beschließen dieses Kapitel mit einer Stelle aus Schiller's Abhandlung: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen[58]), in der sich Lessing's Ansicht aufs Klarste wiederspiegelt.

„Aus einer bündigen Theorie des Vergnügens und einer vollständigen Philosophie der Kunst, würde sich ergeben, daß ein freies Vergnügen[59]), so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß

---

56) Vergl. L. Spengel. Ueber die κάθαρσις τῶν παθημάτων in d. Abh. d. philos. Klasse d. k. bair. Akad. d. Wissensch. Bd. 9. p. 3 ff. München 1860.

57) Ueber die Poetik des Aristoteles. Berlin 1829. p. 33 ff.

58) Schiller's Werke. Stuttgart u. Tübingen 1838. Bd. 11. p. 431 ff.

59) Schiller nennt das Vergnügen, das die Tragödie resp. die Kunst gewähren soll, das freie Vergnügen im Gegensatz zu dem von der Kunst ausgeschlossenen physischen oder sinnlichen Vergnügen. p. 432.

die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sei. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse."

„Es ist auch gewiß", fährt Schiller fort, „daß jedes Vergnügen, insofern es aus sittlichen Quellen fließt, den Menschen sittlich verbessert, und daß hier die Wirkung wieder zur Ursache werden muß."

Kapitel II.

Die Fabel.

§. 1.

Ueber den Stoff der Fabel.

Bezüglich des Stoffes der Fabel, schreibt Lessing, hat der Dichter zu beherzigen, daß die Darstellung einheimischer Sitten und des bürgerlichen Lebens fremden vorzuziehen ist.[60])

Die Griechen wenigstens, sagt er weiter, haben nie andere als ihre eigenen Sitten, nicht blos in der Komödie, sondern auch in der Tragödie zu Grunde gelegt.

Den Stoff aus der Märtyrergeschichte zu nehmen oder eine sogenannte christliche Tragödie zu schreiben, in welcher der Christ einzig als Christ uns interessirt, ist dem tragischen Dichter nicht zu rathen. Denn ist der Charakter des wahren Christen nicht ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichen Züge sind, mit dem Geschäfte der Tragödie, welche Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle großen und guten Handlungen auf der Bühne unternehmen und vollzogen zu sehen wünschen?[61])

Das Verhältniß des Dichters zur Geschichte — ohne Zweifel ein Gegenstand von der größten Wichtigkeit und dem größten Interesse — hat Lessing in umfangreicherem Maße als der Stagirite beleuchtet; damit ist er aber auch über

---

60) Stück 97 und 14.

61) Stück 2.

Aristoteles Ansicht hinausgeschritten. Um die historische Wahrheit, bemerkt Lessing, hat sich der Dichter nicht weiter zu bekümmern, als sie einer wohleingerichteten Fabel, mit der er seine Absichten verbinden kann, ähnlich ist. Der Dichter mag mit geschichtlichen Thatsachen und Umständen nach Gutdünken verfahren, bindend sind sie für ihn nicht. Er braucht die Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Geschicklichkeit von ungefähr an einem wahren Fall, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Denn wie Viele wissen überhaupt was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Das Erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht, ist ihre innere Wahrscheinlichkeit. Wenn wir diese innere Wahrscheinlichkeit in einer erdichteten Geschichte finden, so ist es einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind. Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater.[62]) Man würde die Tragödie, wie die dramatische Poesie überhaupt, von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht. Findet der Dichter in der Geschichte wahre Umstände zur Ausschmückung und Indivi-

[62]) Stück 19.

dualisirung seines Stoffes bequem, so möge er sie benutzen, doch ist ihm daraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheil ein Verbrechen zu machen. [63])

Der dramatische Dichter ist eben kein Geschichtsschreiber; er erzählt nicht was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unseren Augen noch einmal geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz anderen und höheren Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; der dramatische Dichter mithin darf sich von den historischen Thatsachen nach Belieben entfernen. [64]) Es steht ihm also mit anderen Worten nach Lessing frei, den historischen Persönlichkeiten erdichtete Handlungen beizulegen, wenn diese nur innerlich wahr sind und mit dem Character in Einklang stehen.

So wahr und treffend auch im Ganzen Lessing's frühere Erörterungen sind, so müssen sich doch begründete Bedenken und Zweifel gegen seine Behauptung erheben, daß der Dichter mit den historischen Thatsachen und Umständen in jedem Falle nach Gutdünken verfahren, daß er von der geschichtlichen Wahrheit des Stoffes sich so weit entfernen dürfe, als er wolle.

Allerdings steht dem Dichter in diesem Punkte eine größere Freiheit zu, als dem Geschichtsschreiber, er darf und muß bedeutungslose Einzelnheiten fallen lassen; „auch hieße es seinen Beruf verkennen, wollte man sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen." Die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte. Aber dennoch hat der Dichter nicht das Recht, wenn er nicht von einer gänzlichen historischen Entwicklung seiner Schöpfung absieht, in die Geschichte

[63]) Stück 24.
[64]) Stück 31.

umgestaltend einzugreifen, die geschichtlichen Umstände nach Belieben und seiner Bequemlichkeit zu verändern. „Er kann aus der Masse des Gegebenen auswählen," er kann seiner Tragödie einzelne erdichtete Züge hinzufügen, wofern dieses nur nicht den historischen Hauptmomenten Eintrag thut.

„So durfte Göthe jene meisterhafte Scene Egmont's mit dem jungen Alba im Gefängnisse seinem Drama einreihen; obschon die Geschichte nichts von dem Umstande weiß, daß der Sohn von Egmont's Mörder ihm im Kerker die Achtung bekannt habe, die er längst im Stillen gegen ihn gehegt. Göthe schuf sie selbst. Er kam der Armuth der Geschichte, wenn es erlaubt ist uns so auszudrücken, mit dem Reichthum seines schöpferischen Genius zu Hülfe." [65])

Weiter. Die ganze Scene zwischen Maria und Mortimer, in Schiller's Maria Stuart, ist das Product des dichterischen Geistes. Die Geschichte überliefert uns allerdings die Thatsache, daß verschiedene Personen ihr Leben für die Befreiung der schottischen Königin in die Schanze geschlagen haben; daß aber der Enkel ihres Kerkermeisters, Mortimer, zu Rom seinen puritanischen Glauben abgeschworen, mit den Guisen in Verbindung getreten und nach London zurückgekehrt sei, um Maria zu befreien; daß er unter der Larve der Verstellung sich Elisabeth's Vertrauen erworben und eine innige Neigung zu Maria gefaßt habe; daß aber dann sein und seiner Mitverschworenen Plan entdeckt sei und er sich selbst den Dolch in das Herz gestoßen, als Graf Leicester an ihm zum Verräther ward; von all diesen Umständen berichtet uns die Geschichte nichts. Sie sind eben eine Fiction des Dichters, geeignet, die übrigen historischen Momente plastischer hervortreten zu lassen. Diese Nebenzüge erhöhen das Interesse, ja sie fügen die einzelnen geschichtlichen That-

---

65) Vergl. Schiller über Egmont. Bd. XII. p. 351 ff.

sachen fester in einander. Die historisch überlieferten Grundzüge aber, die Hinrichtung Maria's, die Reue der Elisabeth u. s. w. hält der Dichter fest.

Lessing's Behauptung also, der Dichter kann mit den geschichtlichen Thatsachen nach Gutdünken verfahren, sie sind ihm nicht heilig, erleidet nach Obigem eine nicht unerhebliche Modification, nämlich die, die geschichtlichen Daten müssen dem Dichter unbedingt in ihren wesentlichsten Grundzügen unverletzlich sein. Er darf aus seiner Phantasie nur einzelne Nebenzüge hinzufügen.

Aber auch noch eine andere Einschränkung sind wir gezwungen Lessing's Behauptung aufzuerlegen.

„Die historische Wahrheit," bemerkt Schiller[66]), „darf der Dichter allerdings hintansetzen, um das Interesse seines Gegenstandes zu erheben, aber nicht, um es zu schwächen. Göthe aber hat es (im Egmont) vermindert, er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlage dafür zu geben." „Diesen Umstand", schreibt Schiller weiter, „daß Egmont in der Geschichte verheirathet war, konnte der Dichter wissen und nicht wissen; aber er hätte ihn nicht vernachlässigen sollen, sobald er Handlungen, welche natürliche Folge davon waren, in sein Trauerspiel aufnahm."

Letzteres aber that Göthe. Er läßt Egmont, wie es die Geschichte thut, in Brüssel zurückbleiben; aber das eigentliche Motiv dieses verderbenbringenden Zurückbleibens (sein Weib und seine Kinder hielten ihn) läßt er fallen.

Offenbar ist dieser Vorwurf begründet. Zu einer solchen Umgestaltung der Geschichte durfte Göthe in diesem Falle nicht schreiten. Von der historischen Wahrheit der Umstände, sehen wir also weiter, darf sich der Dichter nicht entfernen,

---

66) Ueber Egmont. p. 356.

„wenn das Interesse des Gegenstandes dadurch vermindert, oder, wenn er solche Handlungen, die natürliche Folgen dieser Umstände sind, in sein Stück aufnimmt.“ —

Wir folgen der Lessing'schen Entwicklung weiter.

Der Dichter, behauptet er, führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht, um uns mit den wirklichen Ereignissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht, um das Gedächtniß derselben zu erneuern, sondern, um uns mit solchen Begebnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Character überhaupt begegnen können und müssen. [67])

Ohne Zweifel hat Lessing Recht, wenn er meint, daß die Tragödie, wie die dramatische Poesie überhaupt, nicht den wesentlichen Zweck habe, uns „die Thaten der großen Männer vor Augen zu führen, uns ihr Gedächtniß zu erneuern.“ Mit diesem Besonderem hat es offenbar die Geschichtsschreibung zu thun. Aber „es wäre Verwegenheit, ihnen die geschichtliche Plastik des Daseins, die ihr Schmuck und ihre Schuld, ihr Märtyrthum und ihre Buße ist, zu entreißen und eine Geschichte ihres Characters, eine Folge von Begebenheiten, die ihm entsprechen soll, zu erdichten. So wenig ein einzelner Epiker es ungestraft wagen darf, von dem großen Gesammtdichter der Sage, nämlich von dem Volke, sich in einem wesentlichen Zuge zu entfernen, ebensowenig beurkundet der Dramatiker ein wahres Verständniß seiner Aufgabe, wenn er glaubt, die Erlebnisse und Handlungen eines geschichtlichen Characters aus eigener Phantasie produciren zu können. Die Genialität der Geschichte fordert ihr Recht, wie die des Dichters.“ [68])

---

[67]) Stück 24.

[68]) Herder's Aesthetik von G. Zimmermann. Archiv f. d. Lit. d. neuer. Spr. Bd. 17. p. 51 ff. —

Daß Aristoteles Lessing's Ansicht nicht gewesen sein könne, sucht auch F. v. Raumer in d. Abh. der Berliner Akad. der Wissenschaften „Ueber die Poetik des Arist.“ p. 157 ff. darzuthun.

Das Hauptwerk des Dichters, und hierin unterscheidet er sich besonders vom Geschichtsschreiber, ist das straffere Zusammenziehen der einzelnen Fäden der Begebenheiten auf den Mittelpunct des Characters und „die Aussonderung dessen, was von der historischen Persönlichkeit als zufällig und indifferent gegen ihren Lebensgenius, mit einem Worte, als ungeschichtlich erscheint.“

Der Dichter hat aber nicht das Recht willkürlich wesentliche Züge seinem Helden unterzuschieben, „ihren Handlungen ist zu deutlich das Siegel ihres Characters und Geistes aufgedrückt, und es würde schwer sein, den Fictionen den Stempel geschichtlicher Nothwendigkeit zu verleihen.“

§. 2.

Die Composition und die Theile der Fabel.

Nichts ist nach Lessing dem tragischen Dichter mehr zu empfehlen als die gute Abfassung der Fabel. Denn sie ist es, schreibt er, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden Zehnen gerathen, gegen Einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Die Fabel ist die Nachahmung einer Handlung, *πράξεως*, und eine Handlung ist eine Verknüpfung von Begebenheiten, *σύνθεσις πραγμάτων*. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Theile dieses Ganzen, und so wie die Güte eines jeden Ganzen, auf der Güte seiner einzelnen Theile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Alle Begebenheiten, die in der tragischen Handlung statt haben, sind unter drei Hauptstücke zu bringen: des

Glückswechsels, der Erkennung und des Leidens. Unter dem Dritten ist Alles zusammenzufassen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Der Glückswechsel (Peripetie) und die Erkennung sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel von der einfachen unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel, sie machen die Handlung nur mannichfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit, Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein, denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung von Furcht und Mitleid; dagegen erreichen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten desselben diese Absicht. Derjenige Glückswechsel aber ist der beste, das ist der fähigste Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, welcher aus dem Besseren in das Schlimmere geschieht; und diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorsteht, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende; so ist z. B. der Glückswechsel im Oedip, der sich bereits zum Schlusse des 4. Actes äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden hinzukommen, mit welchen eigentlich das Stück schließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen,

und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweiten Iphigenia des Euripides, wo Orestes auch schon in dem vierten Acte von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird.[69]

Die Fabel muß deutlich sein und eine gewisse Vollständigkeit haben.[70]

Doch, wie Aristoteles, verwirft auch Lessing ein bestimmtes Gesetz für den Umfang der Tragödie. Die rechte Art, wie sie den ihr passenden Umfang erhält, zeigt er an dem Stoffe, welchen Corneille in seiner Rodogune behandelt.

Der Poet, bemerkt Lessing, findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es giebt höchstens drei Scenen, und da es von allen näheren Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. Dem Dichter wird entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze als größerer Mangel seines Stückes scheinen. Im ersten Falle, wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinlichen Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Er wird suchen, die Charactere seiner Personen so anzulegen; er wird suchen, die Vorfälle, welche diese Charactere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem anderen entspringen zu lassen; er wird suchen, die Leidenschaften nach

---

69) Stück 38. Vergl. hierzu die Forschungen von Susemihl (Aristoteles über die Dichtkunst p. 177) und J. Vahlen (Beiträge zu Aristoteles Poetik II. p. 5).
70) Stück 35.

eines jeden Character so genau abzumessen; er wird suchen, diese Leidenschaften durch so allmählige Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten Verlauf wahrnehmen u. s. w. Kurz, schlägt der Dichter diesen Weg ein, so ist mit Eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden.[71])

Die ganze Entwicklung der Fabel muß vor den Augen des Zuschauers geschehen. Sie muß gleich in den ersten Scenen verrathen werden. Für den Zuschauer muß Alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß Alles, was vorgeht, Alles, was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts Besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimniß eine kurze Ueberraschung; in welche anhaltende Unruhe aber kann er uns stürzen, wenn er uns kein Geheimniß daraus macht! Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es dann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines anderen Haupte zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? Ja man kann sagen, daß der Stoff, bei welchem Verschweigungen nothwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so glücklich ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben.

Ist Alles, was die Personen angeht, bekannt, so ist diese Voraussetzung die Quelle der heftigsten Bewegungen. Warum haben gewisse Monologe eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person

---

71) Stück 13 und 32.

vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt.[72])

Die Einheit der Handlung, schreibt Lessing, war das erste dramatische Gesetz der Alten[73]); die Einheit der Zeit und des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Dieser legte ihnen die Pflicht auf, den Ort auf denselben Platz, und die Zeit auf denselben Tag zu beschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu vereinfachen, alles Uebrige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie auf ihre wesentliche Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in denjenigen Formen am glücklichsten ausbildete, die am wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte. Die Franzosen hingegen betrachteten die Einheiten der Zeit und des Ortes nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erforderniße.[74])

Für uns, die wir den Chor nicht mehr haben, kommt die Einheit der Zeit und des Ortes nur so weit in Betracht, als die Einheit der Handlung sie erfordert; doch in derselben Scene den Ort abzuändern oder auch nur zu erweitern oder zu verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt.[75])

Wenn der Dichter Personen erscheinen oder abtreten läßt, so muß er beides hinlänglich motiviren: Wäre eine

---

72) Brief an Mendelssohn. Leipzig 18. Dec. 1756.
73) Vergl. hiermit Gervinus, Shakespeare. Bd. II. p. 455 ff.
74) Stück 46.
75) Stück 44.

Person länger auf dem Platze geblieben, auf dem sie eben war, so hätte sie eine Entdeckung gemacht, die den Verlauf der ganzen Handlung ändern müßte. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kommt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum hat kommen müssen; es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie geht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum gegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache.[76])

Da es im Leben geschieht, so darf auch auf der Bühne der Zufall im Spiele sein, jedoch mit Einschränkung. Einmal lassen wir es uns hier wohl gefallen, wenn eine folgenschwere Handlung durch einen unerwarteten Vorfall hervorgerufen oder gestört wird, aber greift ein solcher Zufall öfter ein, so schwindet die Wahrscheinlichkeit.[77])

Aehnlich verhält es sich mit dem Erscheinen von Gespenstern. Allerdings existiren solche nur im Volksglauben, aber der Same, sie zu glauben, liegt in uns Allen; der Eindruck, den sie hervorrufen, ist ein ebenso allgemeiner als gewaltiger. Daher darf sich der Dichter ihrer bedienen. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben.[78])

---

76) Stück 45.
77) Stück 43.
78) Stück 11.

Kapitel III.

Die Characterdarstellung.

§. 1.

Die innere Wahrheit und die Conception der Charactere.

Die Characterdarstellung ist der Theil der Aristotelischen Poetik, der am wenigsten einer ausführlichen Darstellung unterzogen ist. Lessing hat es sich zur Aufgabe werden lassen, allerdings auf Aristoteles Ansichten fußend, diesem wichtigen Punkte eine gründlichere Behandlung zu Theil werden zu lassen.

Die Zeichnung der Charactere ist nach ersterem das wichtigste Moment in der Tragödie, denn erst durch sie werden die Ergebnisse bedingt.

In keinem Character muß mehr sein, als man sich anfangs darin zu finden verspricht. [79])

Die Charactere müssen vor Allem innerlich wahr sein. Nichts muß sich in ihnen widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich (oder nach Ueberweg's Uebersetzung „naturgetreu“) bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keiner von diesen Umständen muß mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. [80])

---

79) Brief an Mendelssohn. 28. Nov. 1756.
80) Stück 34

Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Characters, genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. [81])

„Die Charactere sollen nur verschieden, aber nicht contrastirt sein, weil contrastirte Charactere minder natürlich sind und den romantischen Anstrich vermehren, woran es den dramatischen Begebenheiten schon so selten fehlt.“

Wenn der Dichter einen Märtyrer zum Helden seiner Tragödie wählt, so möge er ihm ja die lautersten und triftigsten Gründe geben. Daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellt! Daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns ein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. [82])

Das Unglück des Helden in der Tragödie muß eine Folge aus dem Character desselben sein. [83])

Der Held muß einen gewissen Fehler haben, nicht weil, wie Aristoteles meint, das Unglück eines ganz tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu erweckt, sondern weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Character und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem anderen gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden.

Das Trauerspiel soll soviel Mitleid erwecken, als es

---

81) Stück 2.

82) Stück 1.

83) Brief an Mendelssohn 18. Dec. 1756.

nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, mithin muß die beste auch die unglücklichste sein, und Verdienst und Unglück in beständigem Wechsel bleiben. Das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen.[84])

Die lasterhaften Personen dienen bloß den Hauptpersonen zur Abstechung. Das Unglück dieser subalternen Bösewichter kann auf uns keinen Eindruck machen. Am besten ist es, wenn der Dichter sich ihrer so viel als möglich enthält. Denn, wenn ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar fördert, wenn sie bloße Hülfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit anderen Personen zu erreichen sucht, so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser sein würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Fäden und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.[85])

Der tragische Dichter darf endlich nicht zu verschwenderisch mit heldenmüthigen Gesinnungen umgehen, denn was man öfters, was man an Mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. Der Dichter darf seinem Helden nur soviel Standhaftigkeit geben, daß er nicht auf eine unanständige Art seinem Unglücke erliegt. Empfinden muß er ihn sein Unglück lassen, er muß es ihn recht fühlen lassen; denn sonst können wir es nicht fühlen. Und nur dann und wann muß er ihn einen Effort thun lassen, der auf wenige Augenblicke eine dem Schicksal gewachsene Seele zu zeigen scheint, welche große Seele darauf wieder ein Raub der Empfindungen werden muß.[86])

---

[84]) Brief an Nicolai. Nov. 1756.
[85]) Stück 82.
[86]) Brief an Mendelssohn. 28. Nov. 1756.

Es ist endlich schicklicher, daß ein zärtlicher Character Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser scheint zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirn, mit einem Blicke, der Alles scheu und zitternd macht, mit einem Ton der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, so ist das fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst und ihre Schwachheit wird fürchterlich.[87])

§. 2.

Das Verhältniß der Charactere zur historischen Wahrheit.

In Allem, was die Charactere nicht betrifft, bemerkt Lessing, darf der Dichter von der geschichtlichen Wahrheit abgehen, soweit er will. Doch die Charactere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist Alles, was er von dem Seinigen hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.[88]) Der Dichter darf also die historischen Charactere veredeln, sie idealisiren, aber in diesem Ideale muß die geschichtliche Wahrheit noch zu erkennen sein. Wenn daher im Grafen Essex von Th. Corneille der Character der Königin Elisabeth dem dichterischen Ideale ihres geschichtlichen Cha-

87) Stück 25.
88) Stück 23

racters entspricht, wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, nicht gerade bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuthen lassen, mit wahren Farben geschildert finden, so hat der Dichter Alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. [89])

Schildert aber der Dichter eine Lucretia verbuhlt und einen Socrates galant, so ist dies durchaus zu verwerfen.

Wenn aber dennoch der Dichter andere Charactere als die geschichtlichen oder gar diesen entgegengesetzte wählt, so hat er sich auch der historischen Namen zu enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beizulegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charactere anzudichten. Immerhin aber, äußert Lessing, ist es ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charactere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Characteren selbst, es sei von Seiten der inneren Wahrscheinlichkeit oder von Seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen, denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was er aus sich selbst, was er aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus. [90])

Der Dichter muß ferner die historischen Charactere bestimmter und consequenter auffassen, als sie ihm die Geschichte

---

89) Stück 24.
90) Stück 33 und 34.

oft darbietet. Denn in der Geschichte befremden uns Widersprüche mit sich selbst nicht, man kann sie für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen; aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzu vertraut, als daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm zugetraut hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja, sie mögen es oder sie mögen es nicht: der tragische Dichter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen. Ohne Verstellung fällt der Character weg; bei der Verstellung die Würde desselben. [91])

Wählt nun der Dichter einen geschichtlichen Character zum Helden seines Drama's, so darf er ihn doch nicht — wir sehen Lessing geräth hier in Widerspruch mit seiner früheren Behauptung, daß die geschichtlichen Charactere dem Dichter heilig sein sollen — völlig historisch auffassen. Die Poesie, bemerkt Lessing, geht mehr auf das Allgemeine, die Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist nach Aristoteles, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen und handeln würde. Das Besondere hingegen ist, was Alcibiades gethan oder gelitten hat.

Daher muß der Dichter den historischen Character in seiner Allgemeinheit auffassen, er muß ihn — so faßt Lessing das *καθόλου* des Aristoteles auf — so darstellen, daß er von dem, was an mehreren oder allen Individuen bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion bildet. [92])

Alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unter-

---

[91]) Stück 57.
[92]) Stück 89 und 95.

schied mithin sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher als die Geschichte ist; und es ist unzweifelhaft, daß der Dichter, welcher uns nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigenthümlichkeiten mit dem Character des Cäsar und Cato zusammengehangen, der ihnen mit mehreren gemein sein kann, daß, sage ich, dieser die Tragödie zur Geschichte erniedrigen würde. (89. St.)

Soweit Lessing's Ansicht über das Verhältniß des Dichters zu den der Geschichte entlehnten Characteren. Fassen wir den Inhalt kurz zusammen, so ergiebt sich das folgende Resultat: Dem Dichter müssen die historischen Charactere im Ganzen heilig und unantastbar sein, er darf sie nicht dem Wesen nach verändern. Sie zu idealisiren, sie in ein helleres Licht zu setzen und ihnen das Gewöhnliche abzustreifen, ist seine Pflicht. Findet er in der Geschichte Widersprüche in dem Character seines Helden, so darf er diese in seine Schöpfung nicht mit aufnehmen. Der Dichter hat somit die geschichtlichen Charactere edler, bestimmter und consequenter aufzufassen.

Aber auch allgemeiner. „Er soll das Gattungsgemäßige der Individualität scharf erfassen und das Allgemeine derselben in ihrem Einzelnen abspiegeln."

Unzweifelhaft hat Lessing Recht, daß die historischen Charactere dem Dichter in ihren Grundzügen heilig sein müssen; er darf einen Gustav Adolf nicht nach katholischen

Principien handeln lassen, er darf einen Nero nicht als Menschenfreund, Friedrich den Großen nicht als Pietist schildern. Er muß ferner die Charactere, die er der Geschichte entlehnt, veredeln, sie idealisiren, aber nicht in dem Sinne, daß er sie von schwarz auf weiß verändert, sondern nur insofern, als er ihnen das Gewöhnliche, das Gemeine abstreist, sie in einem relativ höheren, im poetischen Lichte erscheinen läßt.

So haben Göthe im „Egmont" die Herzogin von Parma, Schiller seine Maria Stuart und selbst die Königin Elisabeth; Shakespeare den Coriolan, Julius Cäsar u. s. w. veredelt, aber der von der Geschichte ihnen aufgeprägte Character blickt durch dieses poetische Gemälde deutlich und unverkennbar. „Das Pathos des Characters," bemerkt Vischer in seiner Aesthetik[93]), „darf und muß in Reinheit herausgebildet, seine Motive müssen erweitert, aber kein anderes Pathos, keine wesentlich anderen Motive dürfen ihm geliehen werden."

Lessing hat ferner Recht, daß der Dichter die historischen Charactere bestimmter und consequenter aufzufassen habe.

Der Character einer Person in der Geschichte widerspricht sich oft in seinen Handlungen; hier kann man es nach Lessing für Verstellung ansehen, in der Poesie aber, wo wir mit dem Interesse des Menschen vertraut werden, muß der Dichter solche Ungereimtheit vermeiden. Jede Handlung, jede Aeußerung muß zur Genüge motivirt werden können. Der Dichter hat Alles auf eine innere Einheit zu beziehen, daher muß er aus dem Gegebenen auswählen und Zufälliges und Bedeutungsloses zur Seite werfen; und allein insofern nennt Aristoteles die Poesie philosophischer und lehrreicher (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*) als die Geschichte. „So sehen wir bei Shakespeare, daß jeder Theil, jede Besonderheit auf das Allgemeine des Characters zurückgeführt, jede Wort-

93) Bd. II. p. 367.

und Thatenäußerung auf einen geistigen Grund bezogen, auf eine bewegende Kraft, eine vorherrschende Eigenschaft, das Gesetz, das Wesen, die Idee des Characters hervortritt; so sehr wird alles Unwesentliche und Zufällige ausgeschieden, was nicht mit der Grundeigenschaft in innigster Verbindung steht. [94])

Theilen wir Lessing's Ansicht in dem bisher Dargestellten unbedingt, so vermögen wir doch nur zum Theil seiner Auffassung des Aristotelischen *καθόλου* beizutreten. Socrates nämlich, behauptet Lessing, sei in der Poesie nicht als eben der Socrates der Geschichte zu schildern, sondern der Dichter habe in ihm gewissermaßen ein abstractes Gemälde aller Sophisten mit ihren Eigenthümlichkeiten und characteristischen Zügen darzustellen. Der Socrates des Drama's trage daher manche Züge, die auf den wirklichen gar nicht paßten.

Diese Behauptung Lessing's kann, wie gesagt, uns nicht befriedigen.

„Das abstract Allgemeine ist unbrauchbar für die Dichtkunst, in dem concreten Individuum liegt dagegen das lebendig Allgemeine jedesmal mit verborgen."

Der Dichter hat das Recht einen historischen Grundzug als Mittelpunkt des Characters anzunehmen und die übrigen Züge straff auf diesen Mittelpunkt zusammenzuziehen. So sehen wir in Shakespeare's Coriolan den Großsinn, in Brutus und Cassius die republicanische Freiheitsliebe, in Schiller's Königin Elisabeth die Eifersucht derart hervortreten, daß alle

---

94) Gervinus. Shakespeare Bd. II. p. 478.

„Es ist nicht außer Acht zu lassen," bemerkt Ueberweg in seiner Uebersetzung der Poetik des Aristoteles, Note 40 p. 64, „daß Aristoteles die Aussage, die Dichtung geht mehr auf das Allgemeine als die Geschichte, durch das beigefügte „„mehr"" relativirt. Die Geschichtschreibung zeigt zwar das Einzelne als solches, aber doch auch, so weit sie es vermag, in diesem das allgemeine Gesetz, und je mehr sie diese letztere Aufgabe erfüllt, um so mehr gewinnt auch sie einen philosophischen Character."

übrigen Eigenschaften nur in dem Dienste dieses Grundzuges zu stehen scheinen.

Nun ist es klar, daß der Großsinn, die glühende Freiheitsliebe, die weibliche Eifersucht, daß diese Eigenschaften nicht ausschließliche Prärogative dieser bestimmten historischen Individuen sind, sondern es kehren diese Züge in unzähligen Persönlichkeiten der Weltgeschichte wieder, die mehr oder minder in Parallele stehen.

Nimmt damit nicht schon naturgemäß der Character des historischen Individuums, repräsentirt durch einen der erwähnten Züge, etwas Allgemeines an? Die Freiheitsliebe des Brutus hat vielleicht dieselben psychologischen Motive, dieselben Aeußerungen als die Freiheitsliebe anderer geschichtlichen Persönlichkeiten. Trotzdem ist das Historisch-Individuelle dieses Römers von Shakespeare streng gewahrt, wir finden in ihm kein Abstractum, sondern er ist der Brutus der Geschichte, wie er wirkte und lebte. Cassius theilt sein Streben und sein Loos. Aber wer wird, obschon manche Züge beiden gemein sind, beide Charactere für identisch halten?

„Das Geschichtlich-Individuelle ist hier nicht zerstört oder mit allgemeinen blassen Farben überfahren, wie dies bei dem von Lessing erwähnten Socrates der Fall ist.“

„Shakespeare“, den uns Lessing überall in seiner Dramaturgie als Muster aufstellt, „wählt die geschichtlichen Namen nicht, um in ihnen einen Gattungsbegriff zu verkörpern, denn dadurch würden die wirklichen individuellen Gestalten der Weltgeschichte ganz unberücksichtigt bleiben und es könnte somit von einer historischen Entwicklung der Tragödie gar nicht mehr die Rede sein.“ Er legt seinen Characteren nicht Eigenschaften bei, die das historische Bild verwischen könnten. Ist es nicht auch ein durchaus ungerechtes Verfahren, in den Individuen, die der Dichter der Geschichte entlehnt,

den Begriff ihrer Gattung herauszubilden, und diesen Begriff durch erdichtete Handlungen zur Anschauung zu bringen; dem Socrates der Geschichte also Züge anzudichten, die er eigentlich nicht besessen? Wird dadurch nicht der Character, wie dies bei Socrates der Fall, entweiht, die Geschichte empfindlich verletzt?

Wir haben also mit dem *καθόλου* des Aristoteles nicht den Begriff des Allgemeinen, des Abstracten zu verbinden, wie es Lessing will, sondern den des „Allgemeingültigen, das dem Willkürlichen, Zufälligen gegenübersteht." „Die Dichtkunst," schreibt Raumer, „muß das geschichtliche Wahre, wenn es zufällig erscheint (*ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης*), verwerfen, sie darf es für ihre Zwecke umgestalten. Läge also in dem *καθόλου* des Aristoteles nicht die Lehre vom Idealisiren und dem Ideale auf eine verständigere Weise, als man sie oft vorträgt oder anwendet?"

Der Dichter hat sich mithin, wenn er der Geschichte seine Charactere entlehnt und ihre wirklichen Namen beibehält, streng an die Individualität der historischen Persönlichkeit zu halten, „ihre Namen sollen nicht eine Firma für allgemeine Begriffe und Formen, in welche gar vielerlei eingegossen werden dürfte, sofern es nur eine allgemeine Gattungsähnlichkeit hätte, sein. Denn dieses widerspräche durchaus den Grundsätzen des Aristoteles und verwandelte die Individuen, der wahren Dichtkunst zuwider, in bloße Begriffe, um die sich fast zufällig, dies oder das ansetzte und krystallisirte." [95])

Schiller's Elisabeth ist nicht ein Abstractum, es ist die Königin von England. Aber in ihren individuellen Zügen

---

[95]) F. v. Raumer. Ueber die Poetik des Aristoteles. In d. Abh. d. Berl. Akad. d. Wissensch. 1828. p. 161

liegt zugleich ein allgemeines Bild, das der weiblichen Eifersucht verborgen.

Der Dichter hat also nicht, wie Lessing irrthümlich behauptet, seine historischen Charactere zum Gattungsmäßigen zu erheben, sondern von einem Character der Geschichte begeistert, schildert er diesen zunächst nach seinen wesentlichsten individuellen Zügen, aber in diesen besonderen Zügen und Kennzeichen des Individuums liegt naturgemäß zugleich ein wesentlich Typisches.[96])

---

96) „Diese kunstvolle Verbindung des Allgemeinen und des Besonderen," äußert Gervinus, Shakespeare Bd. II. p. 477, „beruht darin, daß Sh. nirgends Menschen geschildert hat, die durch zufällige Natur und Eigenrichtigkeit an bestimmte Orte und Zeiten gebunden sind; seine Charactere sind vor Allem eben Menschen, die von den allgemeinsten Regungen bewegt werden, von Leidenschaften, die zu allen Zeiten der menschlichen Natur eigneten."

Kapitel IV.

Ueber den sprachlichen Ausdruck.

Die Darstellung dieses letzten Kapitels ist von Lessing weniger ausgeführt als von seinem Lehrer Aristoteles. Seine Bemerkungen sind karg und spärlich. Zum Ersatz giebt er uns aber seine eignen Schriften als Muster einfacher Natürlichkeit. Die Sprache des Trauerspiels, so schreibt er, soll einfach, jedoch edel sein. Ihre Helden sollen wie andere Menschen sprechen, Sentenzen und ellenlange Worte machen nicht den wahren Ton der Tragödie.

Wir dürfen uns den Ausdruck der alten Tragödie nicht durchgängig zum Muster nehmen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten, den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neueren, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtentheils zwischen ihren vier Wänden lassen, haben keine Ursache sie dem ohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen. Umsonst beruft man sich dafür auf den höheren Rang der Personen. Vornehme

Leute haben sich besser auszudrücken gelernt, als der gemeine Mann, aber sie affectiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften; deren jeder seine eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen.

Wenn Pomp und Etiquette, bemerkt Lessing weiter, aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wulst ist eben so weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken; der schwülstige Dichter ist daher auch unfehlbar der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehr Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie. [97])

Die metrische Form endlich wollte Lessing nicht aus der Tragödie verbannt wissen; er erkennt den Vers als ein treffliches Mittel an, um die Leidenschaften zu steigern. Er ist nicht der Meinung des französischen Kunstrichters Houdar de la Motte, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe, zu unterwerfen. Denn hier, schreibt er, kommt es bloß darauf an, unter zwei Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versification, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken,

---

97) Stück 59.

in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag.

Gleichwohl zieht Lessing matten, geradebrechten Versen immerhin noch eine körnichte, wohlklingende Prosa vor.[98]) —

Wir beschließen hiermit unsere Arbeit; wir glauben Alles herangezogen zu haben, was Lessing's Entwickelung der Aristotelischen Principien von der Tragödie betrifft. Es ist nur in wenigen Punkten, wo wir einen Irrthum nachzuweisen im Stande gewesen sind.

Aber hierzu äußert er selbst: „Da meine Blätter kein dramatisches System enthalten sollen, so bin ich nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es nur Gedanken sind, bei welchen meine Leser Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.“[99])

Wenn aber auch die Ergebnisse seiner Forschungen weniger bedeutend gewesen wären, als sie es wirklich sind[100]), Lessing

---

98) Stück 19.

Wir haben in der vorliegenden Abhandlung Lessing's Erörterungen fast ausschließlich wörtlich wiedergegeben, um sie nicht des originalen Gewandes zu berauben. Das Bezeichnen der Lessing'schen Stellen durch „ “ ist unterblieben, wegen des erforderlich gewesenen zu häufigen Gebrauchs derselben.

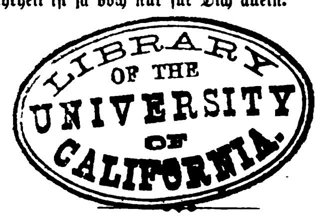
99) Stück 95.

100) Denn nicht die Wahrheit, äußert er, in der irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menschen. Wenn Gott in seiner Rechten

ist doch in seiner Dramaturgie ein Grundpfeiler geworden für alle Zeiten und für alle Geschlechter; und mit Recht konnte er dem Schlusse derselben die Worte hinzufügen: „ich glaube die dramatische Dichtkunst studirt zu haben, sie mehr studirt zu haben als zwanzig, die sie ausüben.“

---

alle Wahrheit und in seiner Linken den einzig immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: wähle! ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater gieb! die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein.



Druck der F. priv. Hofbuchdruckerei in Rudolstadt.



